O LUNDU NOS SÉCULOS XVIII E XIX

Paulo CASTAGNA*

CASTAGNA, Paulo. Herança ibérica e africana no lundú brasileiro dos séculos XVIII e XIX. VI Encuentro Simposio Internacional de Musicología / VI Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos", Santa Cruz de la Sierra, 25-26 abr. 2006. *Actas*. Santa Cruz de la Sierra: Asociación Pro Arte y Cultura, 2006. p.21-48.

RESUMO. Na segunda metade do século XVIII estabeleceu-se no Brasil e em Portugal uma modalidade de dança hoje conhecida como *lundu*, que parece ter sido a mais antiga dança praticada no território luso-americano da qual conhecemos exemplos musicais. Neste trabalho pretende-se examinar aspectos musicais, históricos e sociais ligados ao lundu, para se tentar saber um pouco mais sobre sua origem, investigando-se tanto sua herança européia quanto sua herança africana. Pelo que se sabe até o momento, o lundu representa, ao menos em alguns aspectos, a progressiva incorporação, pelas camadas dominantes da sociedade luso-brasileira, de particularidades musicais originárias entre afro-descendentes no Brasil. Esse era, até recentemente, o aspecto mais conhecido do lundu, porém pretende-se demonstrar, pela análise dos mais antigos exemplos brasileiros conhecidos, registrados não antes de 1820, que existe uma clara ligação entre o lundu e as variações instrumentais renascentistas e barrocas ibéricas, cuja origem remonta às *diferencias* espanholas do século XVI. Assim, a hipótese básica deste texto é a que o lundu parece ter se originado a partir de danças ibéricas, porém se popularizado entre pardos e negros no Brasil durante o século XVIII, assimilando particularidades musicais da cultura africana - provavelmente rítmicas - mas sem perder a estrutura de variações que originária nas *diferencias* espanholas quinhentistas. Paralelamente, será investigada a relação entre dois gêneros próximos do período: o lundu instrumental e o lundu-canção, cujos exemplos mais antigos exibem particularidades muito próximas: será analisada a hipótese de herança do segundo em relação ao primeiro, mas também investigada a possibilidade de o lundu-canção também ter sido praticado como dança, diferindo do lundu instrumental apenas pela presença do canto.

1. Introdução

Apesar do interesse crescente em torno da modinha e do lundu - os mais antigos gêneros de canção e dança compostos no Brasil dos quais existem fontes musicais - ainda não foi suficientemente investigada sua origem e seu desenvolvimento. Inicialmente, seu estudo foi uma preocupação maior de autores brasileiros, mas na década de 1990 essa tendência se modificou, sendo impressas importantes contribuições em Portugal.

Um dos primeiro trabalhos sobre o assunto foi publicado por Sílvio ROMERO (1881), mas foram propriamente os estudos de Mário de ANDRADE (1930 e 1944) que se tornaram o ponto de partida para a compreensão das principais características da modinha e do lundu. João Baptista SIQUEIRA (1956) e Eunice Evarina Pereira MENDES (1959) possuem trabalhos importantes sobre as antigas canções brasileiras, seguidos de Mozart de ARAÚJO (1963), o primeiro pesquisador que se dedicou às origens históricas da modinha e do lundu. Essa tendência aparece também em Gerard BÉHAGUE (1968) e Bruno KIEFER (1977), sendo os trabalhos mais recentes nessa linha os de Manuel MORAIS (2000, 2001), incluindo-se, no primeiro deles, o estudo de Ruy Vieira Nery sob a forma de prefácio. Importantes coletâneas com estudos introdutórios também devem ser mencionadas, como a *Música escolhida da Viola de Lereno* de Domingos Caldas BARBOSA (2003) publicada por Manuel Morais, as

---

* Professor e Pesquisador do Instituto de Artes da UNESP.

Cifras de música para saltério de Antonio Vieira dos SANTOS (2002), publicada por Rogério Budasz e as Modinhas do Brasil publicadas por Edilson de LIMA (2001), além das coletâneas impressas por Antônio Alexandre BISPO (1987) e pelo Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro (JORNAL DE MODINHAS, 1996).

2. O lundu instrumental

Em meados do século XVIII estabeleceu-se no Brasil uma modalidade de dança que seria conhecida, já no início do século seguinte, como dança nacional. Denominada *lundu*, *londu*, *landu*, *landum*, *londum* ou *lundum*, esse tipo de música parece ter sido a mais antiga dança brasileira da qual conhecemos exemplos musicais, embora ainda seja necessário esclarecer em que medida o lundu foi exatamente brasileiro e qual foi a contribuição ibérica e africana nesse tipo de música.

Se não existiu qualquer documento português ou brasileiro anterior a 1770 com a denominação *modinha*, o mesmo ocorreu em relação ao *lundu*. Apesar de ter sido comum no Brasil, durante o século XVIII, um ritual africano denominado *calundu*, difundido também em Portugal já no século XVII, parece não haver relação direta entre a música que teria sido utilizada no *calundu* e a música do *lundu* nos séculos XVIII e XIX. Por outro lado, não existe dúvida que o nome dessa dança seja de origem africana, como informa Ernesto VIEIRA (1899: 319):

> "Lundum *ou* Landum. *Dança chula africana, usada também no Brasil. O dicionário da língua bunda por Conecatim tem* landú, *todavia a forma geralmente seguida é* lundum."

A partir da década de 1770, entretanto, o lundu começou a ser mencionado e descrito em fontes textuais, tanto no Brasil quanto em Portugal. Manuel Morais, o autor do estudo mais completo até agora publicado sobre o lundu (BARBOSA, 2003: 90-101), informa que a mais antiga menção a essa dança em Portugal pode ser observada em um poema intitulado *A função (sátira)*, de Nicolau Tolentino de Almeida, escrito na década de 1770:

> Em bandolim marchetado,
> Os ligeiros dedos prontos,
> Loiro Paralta adamado,
> Foi depois tocar por pontos
> O doce *londum* chorado:
>
> Se Márcia se bamboleia
> Neste inocente exercício,
> Se os quadrís saracoteia,
> Quem sabe se traz cilício,
> E por virtude os meneia?

Também conhecida é a referência ao lundu, feita na mesma época que o exemplo anterior, por Domingos Caldas Barbosa em suas quadras, nas quais o autor informa que a "chulice" do lundu, ou seja, seu caráter popular, atraiu as atenções que anteriormente eram voltadas ao fandango e à giga, danças praticadas pela elite portuguesa no século XVIII (ARAÚJO, 1963: 22-23):

> Eu vi correndo hoje o Tejo,
> vinha soberbo e vaidoso;
> só por ter nas suas margens

o meigo *lundum* gostoso.

Que lindas voltas que fez;
estendido pela praia,
queira beijar-lhe os pés

Se o *lundum* bem conhecera,
quem o havia cá dançar;
de gosto mesmo morrera,
sem poder nunca chegar.

Ai, rum, rum,
vence fandangos e gigas
a chulice do lundum.

[...]

Tudo indica que o *lundu* tenha mesmo surgido no Brasil, mesmo sendo o resultado da mescla de elementos musicais e coreográficos de origens diversas. A dança nacional portuguesa na segunda metade do XVIII era a *fôfa*, dançada aos pares, ao som de violas e guitarras (portuguesas), dança que parece não ter sido praticada no Brasil, já que não é citada em documentos brasileiros. No Brasil setecentista, ao contrário, foram predominantemente citadas duas danças: o *lundu* e o *batuque*.

O *batuque*, a julgar pelas descrições e ilustrações disponíveis (as principais foram publicadas por Carl Friedrich von Martius e por Johann Moritz Rugendas), foi uma denominação portuguesa genérica para todo tipo de dança de negros, praticada em fazendas durante o dia e ao ar livre, nos fins de semana ou dias de festa. O *batuque* era acompanhado pela percussão de instrumentos idiófonos ou membranófonos ou, mais comumente, pela batida das próprias mãos, empregando-se também a umbigada, recurso coreográfico que se difundiu por todo o país em gêneros que ainda são observados entre populações de origem afro-brasileira.

Já o *lundu* parece ter sido uma dança mais difundida socialmente, praticada entre negros, brancos e mulatos. Carl Friedrich von Martius, que esteve em Belém em 1819, associou o *lundu* aos mulatos da cidade, com a seguinte observação (SPIX e MARTIUS, 1981, v.3: 29): "*Para o jogo, a música e a dança, está o mulato sempre disposto, e movimenta-se insaciável, nos prazeres, com a mesma agilidade dos seus congêneres do sul, aos sons monótonos, sussurrantes do violão, no lascivo lundu ou no desenfreado batuque.*" Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que acompanhou Langsdorff em uma expedição pelo Brasil entre 1821-1829, confirma a diferença social que existiu entre o *batuque* e o *lundu*, no *Malerische Reise in Brasilien* (Viagem pitoresca pelo Brasil), publicado em 1835 (RUGENDAS, : 157-158):

> "*A dança habitual do negro é o 'batuque'. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão.*"
>
> "*Outra dança negra muito conhecida é o 'lundu', também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares.*

Talvez o 'fandango', ou o 'bolero' dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança."

"*Acontece muitas vezes que os negros dançam sem parar noites inteiras, escolhendo, por isso, de preferência, os sábados e as vésperas dos dias santos.*"

Rugendas também produziu duas gravuras com o título "*Danse landu*", nas quais foram retratadas duas situações sociais distintas, em torno da mesma dança. Na primeira delas (RUGENDAS: 3ª div., pl.18), representou uma cena noturna ao ar livre, ao lado de uma casa grande e em frente a uma fogueira, envolvendo um casal de dançarinos, um tocador de viola e dezenove espectadores, constituídos de negros, mulatos e brancos, entre os últimos um clérigo e um homem armado com espada, ao lado de sua companheira. O dançarino, vestido à portuguesa, com sapatilha e meias, mantém os dois braços levantados, com castanholas nas duas mãos, enquanto a dançarina movimenta-se com as mãos na cintura.

Na segunda gravura (RUGENDAS: 4ª div., pl.17), existe uma cena semelhante, porém ao cair da tarde e junto a um casebre, na qual observa-se um casal de dançarinos mulatos, ambos descalços, mas realizando os mesmos movimentos da gravura anterior: o homem com os braços erguidos, aparentemente estalando os dedos, e a mulher com as mãos na cintura. Treze pessoas, entre negros e mulatos, presenciam a dança, um deles a cavalo. Além da difusão social, Rugendas também atesta uma ligação direta entre o lundu e certas danças ibéricas (portuguesas ou espanholas) como o fandango e o bolero, nas quais eram utilizadas as castanholas, os estalos dos dedos e o acompanhamento das violas, chegando até a afirmar que as versões ibéricas seriam derivadas do lundu.

Outra importante gravura na qual se pode observar a dança do lundu foi impressa em 1826 com o título "*Begging for the Festival of N. S. d'Atalaia*" por um autor inglês, cujas iniciais eram A.P.D.G., no livro *Sketches of Portuguese life*. De acordo com Manuel Morais (BARBOSA, 2003: 92-93), nessa gravura observamos, em uma rua do Rio de Janeiro, "*um par de dançarinos negros* [...] *bailando o lundum que é tocado por um duo da mesma raça, formado por um violino e um bombo conhecido nesta época por zabumba.*" Ainda de acordo com Manuel Morais, o enigmático A.P.D.G. apresenta uma descrição dessa cena, segundo a qual, o lundu era uma dança normalmente cultivada pela população afro-brasileira, porém apreciada pelos portugueses, que a contemplavam como um espetáculo de origem popular (BARBOSA, 2003: 92), como observamos na segunda gravura de Rugendas:

"[...] *o tambor grande e a rabeca atraem a atenção dos moradores da casa, que correm às varandas e janelas para se regalarem com a vista do lascivo e até frenético* landum, *dançado por um negro e uma negra cujos próprios gestos e olhares serviriam apenas para pessoas de maior delicadeza, para criar as mais extremas sensações de repulsa. Mas os portugueses gostam tanto desta dança, desde que submetida a algumas modificações decentes, que nunca deixam de a contemplar com prazer, memo quando levada a extremos pelos seus inventores originais*"

A.P.D.G., provavelmente o autor das mais extensas considerações sobre o lundu na primeira metade do século XVIII, apresenta importantes informações sobre esse gênero musical, que já teria sido dançado em elevados círculos sociais portugueses nas últimas décadas do século XVIII, mas por volta de 1820 não era mais tão comum entre

a elite, sendo então dançado apenas por suas senhoras, uma delas representando o parceiro masculino. Após uma longa descrição coreográfica do lundu praticado pelos portugueses, A.P.D.G., afirma que "*o que acabo de tentar descrever é o landum das classes mais elevadas, mas, quando é dançado pela canalha, este está longe de ser quer gracioso quer decente*", de acordo com a tradução de Manuel Morais (BARBOSA, 2003: 93).

Assim como no caso das modinhas, é bem possível que o lundu tenha passado por transformações na transição do século XVIII para o XIX, seja em sua versão popular, seja em sua adaptação portuguesa. Por outro lado, as informações conhecidas da segunda metade do século XVIII concordam com aquelas apresentadas por A.P.D.G, Martius e Rugendas. O próprio Domingos Caldas Barbosa relaciona o lundu ao fandango ibérico

Outra informação importante do final do século XVIII pode ser encontrada em uma carta de 1780 do ex-governador de Pernambuco, D. José da Cunha Grã Athayde e Mello, segundo a qual, além da relação com as danças ibéricas, o lundu era comum entre brancos e mulatos (ARAÚJO, 1963: 55):

> "[...] *Os pretos, divididos em nações e com instrumentos próprios de cada uma, dançam e fazem voltas como arlequins, e outros dançam com diversos movimentos do corpo, que, ainda que não sejam os mais indecentes, são como os* fandangos *em Castella e fofas de Portugal, o lundum dos brancos e pardos daquele país*".

Uma interessante descrição da coreografia do *lundu* foi-nos deixada nas *Cartas Chilenas* (1787), de Tomás Antônio Gonzaga. Neste texto, além de uma vez mais ser informada a tendência de expansão social do lundu, o poeta indica a presença da viola e dos estalos dos dedos, mas acusa o uso da umbigada, elemento coreográfico originário do batuque (ARAÚJO, 1963: 22):

> Fingindo a moça que levanta a saia
> e voando na ponta dos dedinhos,
> prega no machacaz, de quem mais gosta,
> a lasciva embigada, abrindo os braços.
> Então o machacaz, mexendo a bunda,
> pondo uma mão na testa, outra na ilharga,
> ou dando alguns estalos com os dedos,
> seguindo das violas o compasso,
> lhe diz - "eu pago, eu pago" - e, de repente,
> sobre a torpe michela atira o salto.
> Ó dança venturosa! Tu entravas
> nas humildes choupanas, onde as negras,
> aonde as vis mulatas, apertando
> por baixo do bandulho a larga cinta,
> te honravam cos marotos e brejeiros,
> batendo sobre o chão o pé descalço.
> Agora já consegues ter entrada
> nas casas mais honestas e palácios!

Manuel Raimundo QUERINO (1922: 293) confirma a presença dos traços ibéricos no lundu oitocentista, apresentando a seguinte descrição da coreografia de uma variante do lundu denominada *lundu de marruá*:

> “*Duas pessoas na posição de dançarem a valsa davam começo ao lundu. Depois, apertavam as mãos; levantavam os braços em posição graciosa, a tocar castanholas, continuando a dança desligadas.*”

Outro autor, ARARIPE JUNIOR (1963: 169-170), mantém a crença de ter existido relação direta entre o lundu e certas danças ibéricas, apresentando outra importante descrição de sua coreografia:

> “[...] *O lundu, que é tudo que pode haver de mais dengoso em matéria de canto e coreografia, excede à seguidilha espanhola, com a qual guarda parentesco, e a dança voluptuária do ventre, das orientais. Não é tão ideal como a primeira, nem tão brutalmente carnal como a segunda: é, porém, mais quente do que ambas, sem desabrochar na lubricidade descabelada das falotomias antigas. No lundu há uma leveza de pisar, um airoso de porte e uma meiguice de voz, que não se encontra em nenhuma das manifestações similares de outros povos mestiçados; e a sua maior originalidade consiste no ritmo resultante da luta entre o compasso quaternário rudemente sincopado dos africanos e a amplificação da serranilha portuguesa. Essa fusão de ritmos na península deu cabimento à* caninha verde *e à* chula, *cuja grosseria diariamente observamos. A mulata, entretanto, vibrátil, ciosa, por vezes lânguida, pondo os incitamentos desses dois ritmos nos quadris, como expressão da sexualidade, subordinados ao canto apaixonado, estuoso e ao mesmo tempo grácil, começou a sincopa-lo a capricho, produzindo flexuosidades quase inexprimíveis e de um erotismo refinado.*”

Como já referido anteriormente, o nome *lundu* indica a existência de alguma relação entre essa dança e a cultura africana, que até o momento não foi totalmente apurada. Por outro lado, os mais antigos exemplos musicais conhecidos de lundu corroboram sua possível origem ibérica. Uma das peças do anexo musical *Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien* (n.9) é o “*Landum, Brasilianische Volktanz*” (lundu, dança popular brasileira), a única obra instrumental da coletânea (exemplo 1) e, ao mesmo tempo, o mais antigo registro musical que se conhece desse tipo de dança, no Brasil (SPIX e MARTIUS, 1981, v.2: 301). Martius, que além de naturalista era um musicista amador, provavelmente transcreveu esse lundu com adaptações ao gosto europeu, não informando com qual tipo de instrumentação havia ouvido a peça.

Exemplo 1. ANÔNIMO (registrado por C.P.F. Martius). *Landum* (instrumental), c.1-25.

No lundu recolhido por Martius observa-se a variação contínua de um motivo de quatro compassos, no qual o terceiro e quarto compassos são uma repetição do primeiro e segundo, estrutura que concorda com a descrição de A.P.D.G, segundo o qual, por volta de 1820, o lundu era constituído de "*compassos que são geralmente os mesmos de uma ponta a outra*" (BARBOSA, 2003: 93). Além disso, o motivo alterna um compasso na tônica e um na dominante da tonalidade utilizada, no caso lá maior. O exemplo apresenta 23 variações (há uma repetição errônea dos dois primeiros compassos da vigésima primeira variação, logo após o c.92), seguidas de seis compassos finais que não participam do processo de variação, especificamente destinados ao encerramento da peça (ver uma edição integral da peça ao final deste trabalho). À exceção da sétima variação, que possui oito compassos (os quatro primeiros iguais aos quatro seguintes), as demais possuem sempre quatro compassos repetidos de dois em dois, estando os compassos ímpares na tônica e os pares na dominante. É possível que o número de variações executadas em um lundu fosse de várias dezenas, mas Martius teria transcrito apenas 23 para obter um registro representativo, porém conciso.

Ora, o esquema acima descrito é nitidamente aparentado às *diferencias* instrumentais, compostas por vihuelistas espanhóis do século XVI, como Luís de Narváez, Alonso Mudarra, Enriquez de Valderrabano e outros. Esse tipo de música entretanto, estava destinado a um ambiente cortesão e explorava tanto a diversidade musical quanto a destreza manual do executante, parecendo, em geral, mais exuberante que o exemplo registrado por Martius. A prática das variações na Península Ibérica ilustrada pelas *diferencias* foi transferida para danças espanholas e portuguesas já no século XVII, como as folías, canários, chaconas e outras, chegando até o fandango do século XVIII.

Nesse aspecto, portanto, não há dúvidas de que o lundu representou a recepção, no Brasil, de um gênero de dança ibérica que, embora transformada, manteve

características suficientes para se reconhecer sua origem. Essa idéia contradiz a maior parte das opiniões correntes sobre o lundu, que a dão como dança de origem exclusivamente africana, problema que decorre principalmente da escassez de exemplos musicais, cuja análise permita conclusões mais abrangentes.

Felizmente, outros exemplos de lundu do início do século XIX foram recentemente apresentados pelo musicólogo paranaense Rogério Budasz (SANTOS, 2002), procedentes de um manuscrito de música para saltério copiado em Paranaguá (PR) nas primeiras décadas do século XIX, por Antônio Vieira dos Santos (Porto, 1784 - Morretes, 1854). Esse documento contém seis danças denominadas *lundu*, *lundu da Bahia*, *lundu do Rio* e *lundu de marruá*. Duas delas, sob o título *Primeiro lundu da Bahia* e *Segundo lundu da Bahia* (SANTOS, 2002: 46-49) podem ser parcialmente observadas nos exemplos 2 e 3.

Exemplo 2. ANÔNIMO (registrado por Antônio Vieira dos Santos). *Primeiro lundu da Bahia* (instrumental), c.1-28.

Exemplo 3. ANÔNIMO (registrado por Antônio Vieira dos Santos). *Segundo lundu da Bahia* (instrumental), c.1-20.

No *Segundo lundu da Bahia* (exemplo 3), tal como no lundu registrado por Martius, ocorre a alternância de compassos na tônica e na dominante, também de lá maior. Um motivo de dois compassos, com *ritornello*, inicia a dança, sendo repetido depois de cada variação. Esse motivo contém a mesma repetição interna observada no lundu impresso por Martius, mas, diferentemente deste, as variações possuem apenas dois compassos, sem a referida repetição. Observe-se, entretanto, que na terceira variação (c.11-14) a repetição está presente, fazendo supor que, embora nem sempre indicada, a repetição poderia estar subentendida.

No *Primeiro lundu da Bahia* (exemplo 2) o esquema formal é próximo ao exemplo anteriormente analisado, sendo visível apenas um procedimento particular a partir do c.17, com a fusão do motivo inicial às variações, fazendo com que aquele tenha um compasso a menos e estas um compasso a mais, porém sempre mantendo a alternância dos compassos na tônica e na dominante.

Apesar das diferenças entre os lundus registrados por Antônio Vieira dos Santos e aquele impresso por Carl Friedrich von Martius, é grande sua semelhança no que se refere ao princípio formal, subsidiando a hipótese de que o tipo de variação que exibem seria a principal característica melódica dessa dança, ao menos na transição do século XIX para o XIX. Mais difícil, entretanto, é a tentativa de localizar elementos de origem africana no som dessa dança, o que terá de aguardar novos estudos para seu esclarecimento. Ao que tudo indica, entretanto, algum tipo de sincopação era presente, talvez executada nos instrumentos de percussão, uma das possíveis contribuições africanas ao lundu.

Uma questão importante sobre o lundu é se, no século XVIII e princípios do XIX, a música dessa dança seria apenas instrumental ou também cantada. Ainda não é fácil responder a essa pergunta, mas não existe dúvida de que, desde pelo menos a partir da década de 1790 já circulavam em Portugal canções denominadas lundu. É possível que, inicialmente, esse tipo de canção - que, para diferenciarmos dos lundus instrumentais podemos denominar lundu-canção - tivesse a mesma função do lundu instrumental, ou seja, que os lundus poderiam ser dançados com música instrumental ou vocal, dependendo das circunstâncias. Por outro lado, entre as fontes brasileiras do século XIX, os lundus-canção são mais numerosos do que os lundus instrumentais, sugerindo que essa dança tenha sido principalmente acompanhada por canções.

3. O lundu-canção

Entre 1792 e 1796 foi publicado em Lisboa o *Jornal de modinhas*, periódico quinzenal editado pelos franceses Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo

Marchal. Nos dias 1º e 15 de cada mês, o periódico apresentava uma nova canção, sendo numeradas de 1 a 24 as canções impressas em cada ano de edição (julho a junho). O *Jornal de modinhas* chegou ao quinto ano de edição, mas no último ano foram anunciados apenas oito números, tendo sido impresso um total de 104 peças, das quais poucas dezenas foram reeditadas até o momento. Todos os números recebiam a mesma página de rosto, com as seguintes informações (JORNAL DE MODINHAS, 1996: 1):

Jornal
DE
MODINHAS
Com acompanhamento de Cravo
PELOS MILHORES AUTORES
DEDICADO
A Sua Alteza Real
Princeza do Brazil
Por P.A. Marchal Milcent.
No primeiro dia e no Quinze de cada Mez, Sahirá
huma Modinha nova.
Preço 200. R.s
LISBOA
Na Real Fabrica e Armazem de Muzica no Largo de Jezus
onde se podera Abonar para a Colecçaõ de cada anno pella quantia de 2880.
na mesma Real Fabrica se acha toda qualidade de Muzica

A grande maioria das canções impressas no *Jornal de modinhas* está destinada a dois cantores com acompanhamento instrumental, sendo bem menos freqüentes aquelas para uma ou três vozes. Quanto ao acompanhamento, são majoritariamente de cravo e, pelo que se deduz de algumas informações impressas nas partituras, boa parte deles foi escrita pelo próprio Marchal. Em casos mais raros aparecem acompanhamentos para os seguintes instrumentos:

viola
violino
guitarra (portuguesa)
duas guitarras
duas guitarras e viola
duas guitarras, viola e baixo
cravo e dois bandolins
dois bandolins e baixo

Afora quatro obras perdidas e dezesseis sem indicação de autoria, dezoito compositores são mencionados como autores das canções. Observando-se os termos que designam as canções no *Jornal de modinhas*, percebe-se que dois deles representam um gênero relacionado ao lundu:

a voce sola
canzoncina
chula carioca
diálogo entre dois amantes
diálogo jocosério
dueto
duetto
duetto italiano
duetto novo
duetto novo ao som do zabumba
duetto novo por modo de lundu

duo
duo novo
improviso
moda a duo
moda a solo
moda brasileira
moda da copa das caldas
moda do lundu
moda do zabumba
moda nova
moda nova a solo do saboeiro
moda nova brasileira
moda original
modinha a solo
modinha do zabumba
modinha nova
rondó pastoral
tercetto
tercetto noturno
tercetto novo

Os dois lundus impressos no *Jornal de modinhas* são do compositor português José de Mesquita (não confundir com o brasileiro José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita) e possuem os títulos *Já se quebraram os laços* (moda do londu, impressa no ano 1, n.21, 1792) e *Como a tua companhia* (dueto novo por modo de londu, impressa no ano 2, n.13, 1793).

Outras coleções foram publicadas em Portugal a partir do início do século XIX, como o *Jornal de modinhas novas dedicadas às senhoras*, de João Batista Waltmann, e o *Divertimento muzical ou collecçaõ de modinhas* de Luís José de Carvalho, as duas em 1801 (JORNAL DE MODINHAS, 1996: x). Além dessas coleções impressas, existem vários manuscritos dos séculos XVIII e XIX, como *Música escolhida da Viola de Lereno* (Biblioteca Nacional de Lisboa, 1799), *Cantigas de Lereno Selinuntino da Arcádia de Roma* (Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, final do século XVIII) e outros. Após seu surgimento na capital portuguesa, com a colaboração da "*meiguice do Brasil*" e da "*moleza americana*", esse tipo de canção começou a se difundir pela colônia, provavelmente já na década de 1790.

A existência na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, de um manuscrito intitulado *Modinhas do Brazil*, com trinta canções a duas vozes acompanhadas de viola ou cravo, várias (BÉHAGUE, 1968), levanta a possibilidade de ser essa uma coletânea de obras compostas no Brasil na última década do século XVIII. Por outro lado, a inexistência de outros documentos referentes à prática de modinhas no Brasil, em período anterior ao século XVIII, pode indicar que o manuscrito *Modinhas do Brazil* contenha obras escritas em Portugal, mas com a utilização de elementos de origem brasileira, especialmente no texto cantado. Alguns dos textos das canções desse manuscrito são de autoria de Domingos Caldas Barbosa, o que levou BÉHAGUE (1968) a supor que o poeta poderia ter sido o autor das obras, hipótese já enfraquecida à luz das informações ora disponíveis (MORAIS, 2000 e 2001; BARBOSA, 2003).

Seja como for, a designação *modinha brasileira* continuou a ser utilizada no século XIX, mesmo em canções compostas e impressas no Brasil, o que faz supor que esse, como o *tango brasileiro* e a *valsa brasileira*, designem mais um gênero musical que a procedência geográfica das composições. A transição do século XVIII para o XIX fez surgir um novo tipo de canção, obviamente derivada das modinhas setecentistas, que privilegiou o canto a uma voz. Suas características, de acordo com Gerhard Doderer (MODINHAS LUSO-BRASILEIRAS, 1984: viii), foram as seguintes:

> "*Pelos finais do século* [XVIII] *surge em primeiro plano um novo tipo de Modinhas. Decisivamente cunhada pela cultura musical da alta burguesia, a Modinha transforma-se agora numa canção de sala a uma voz com acompanhamento de piano. A linha melódica do canto torna-se mais diferenciada melódica e ritmicamente e leva pela sua constante alteração de tempos fortes a uma característica oscilação de acentos. Mantêm-se os textos literários cheios de sentimentalismo e de penas de amor que encontram a sua contraparte numa delineação melódica considerada pelos ouvintes de então como 'doce e deliciosa'. A par do uso freqüente dos contrastes maior-menor, a subdominante sobrepõe-se na constelação tonal. Numa linguagem musical cheia de suspiros e de ais, é a personagem do homem que quase sempre se dirige à 'Dona do seu coração'. A loucura da ópera reflete-se no repertório das Modinhas; árias ou motivos de óperas especialmente queridas - aos quais se adaptou um texto português - encontram imediatamente como novas Modinhas acolhimento entusiástico.*"

Embora nem todos os exemplos musicais conhecidos indiquem o gênero das canções compiladas, a estrutura de várias delas é perfeitamente associável ao lundu, principalmente no manuscrito *Modinhas do Brazil*, tornando possível o estudo de suas características já nas composições do século XVIII.

Até o momento, os autores que se dedicaram ao estudo do lundu aceitam a hipótese de que Domingos Caldas Barbosa o tenha introduzido nos salões lisboetas, já como uma modalidade de canção. Esse tipo de lundu é, de certa maneira, um tipo de *modinha* que possui algumas características particulares, porém a possibilidade de ter sido dançado a diferenciaria da modinha, em termos funcionais, uma vez que esta aparentemente não envolvia a dança, o que também pode explicar a presença usual de síncopas no lundu-canção, mas não nas modinhas.

Um dos primeiros exemplos conhecidos de lundu-canção foi impresso no JORNAL DE MODINHAS (1996: 52-53 e ARAÚJO, 1963: 79-80) em 1º de maio de 1793. trata-se de uma *moda do londu* composta por José de Mesquita, sob o texto *Já se quebraram os laços* (exemplo 4).

Exemplo 4. JOSÉ DE MESQUITA. *Já se quebraram os laços* (lundu-canção), c.1-32.

A *moda do londu* de José de Mesquita possui um motivo inicial de quatro compassos no cravo, reapresentado nos c.17-20, o qual manifesta o mesmo tipo de repetição interna dos lundus instrumentais anteriormente analisados. A diversidade de acordes, entretanto, é um pouco maior, mas é evidente uma certa tendência de se alternar compassos na tônica e na dominante (de fá maior). Paralelamente, a peça está inteiramente dividida em células de oito compassos, que receberam barras duplas no exemplo 3, somente para facilitar sua visualização.

Embora não possam ser caracterizadas como variações, tais células exibem, entre si, contrastes na figuração, ao mesmo tempo que procuram repetir certos padrões melódicos, como ocorre entre as células dos c.9-12 e 29-32. Observe-se, finalmente, que, nas citadas células, o terceiro e quarto compassos são uma repetição (com pequenas modificações) do primeiro e segundo, tal como referido no caso do lundu instrumental.

Tais características em princípio corroboram a hipótese corrente, de que o lundu-canção teria se originado do lundu instrumental: a diferença, entretanto, não seria apenas musical, mas também social: inicialmente, o lundu-canção fora praticado como música de salão em meio à elite lisboeta, como uma espécie de imitação do lundu instrumental dançado por brancos e mulatos brasileiros e, por essa razão, teria mantido algumas de suas características sonoras. Mas é preciso considerar que o lundu, enquanto prática popular brasileira do século XVIII, já pudesse ter sido também cantado desde suas primeiras manifetações, e que as versões portuguesas destinadas à elite branca eram apenas uma estilização desse tipo de música observada na colônia entre negros e mulatos.

Como já mencionado anteriormente, há uma importante particularidade verificada na maioria dos lundus setecentistas, que permaneceu em seus congêneres do século XIX: o caráter sincopado das melodias vocais. Tal efeito pode ser observado no exemplo 5, *Eu nasci sem coração*, sexta canção do manuscrito *Modinhas do Brazil*, cuja letra é do próprio Domingos Caldas Barbosa (BÉHAGUE, 1968: 44-61; MORAIS, 2000; LIMA, 2001: 224).

Exemplo 5. ANÔNIMO. *Eu nasci sem coração* (provável lundu-canção), c.1-15.

Em toda a peça *Eu nasci sem coração* alternam-se compassos na tônica e na dominante, observando-se a remanescência do princípio da variação entre os c.3-7 e 9-13, o que caracteriza esta peça como um lundu, apesar dessa designação não ter sido especificada no manuscrito. Mas a característica mais evidente nesse exemplo é a forte sincopação das melodias destinadas ao canto, fenômeno que pode ser associável à contribuição africana já naversão popular e brasileira dessa dança. É possível que a presença de elementos africanos (ainda que não totalmente identificados) no lundu instrumental tenha feito com que alguns deles fossem transpostos para o lundu-canção, estando entre eles o uso constante da síncopa.

Além disso, o lundu *Eu nasci sem coração*, como vários outros de fins do século XVIII e inícios do XIX, utilizam um acompanhamento musical muito semelhante aos exemplos conhecidos de lundus intrumentais do mesmo período, principalmente aqueles registrados por Antonio Vieira dos Santos. Isso permite supor que os lundus dessa fase poderiam ou não ser cantados, desde que fossem mantidas na execução suas características básicas, como as variações, o esquema harmônico e a sincopação (mesmo que apenas nos instrumentos de percussão).

Seja como for, o lundu-canção, tal como a modinha, começou a ser composto no Brasil a partir do princípio do século XIX, normalmente mantendo a utilização da síncopa, mas com o passar do tempo, o emprego das variações e do esquema harmônico observado nos exemplos 1 a 3 foi diminuindo. Inicialmente, a temática amorosa continuou em uso, assim como nas modinhas setecentistas, porém no decorrer do século XIX o lundu-canção foi abandonando a temática amorosa e recebendo um caráter satírico, como se observa nas composições de Cândido Inácio da Silva, Gabriel Fernandes da Trindade, Padre Telles, Francisco Manuel da Silva e outros. Um dos

primeiros exemplos publicados no Rio de Janeiro foi o lundu *Graças aos Céus*, de Gabriel Fernandes da Trindade (MODINHAS LUSO-BRASILEIRAS, 1984: 17-19), cujo texto satiriza a mendicância e a vadiagem nas ruas cariocas:

> Graças aos céus, de vadios
> as ruas limpas estão
> deles a casa está cheia,
> a Casa da Correção
>
> Já foi-se o tempo de mendigar,
> fora vadios, vão trabalhar!
>
> Senhor chefe da Polícia,
> eis nossa gratidão
> por mandares os vadios
> à Casa da Correção
>
> Já foi-se o tempo de mendigar, etc.
>
> Sede exato, pois, senhor,
> em tal deliberação,
> que muita gente merece
> a Casa da Correção
>
> Já foi-se o tempo de mendigar, etc.

Na primeira metade do século XIX, o lundu-canção continuou a ser comum no Brasil, sem deixar de ser praticado em Portugal. Por outro lado, tanto a modinha quanto os dois tipos de lundu sofreram fortes transformações a partir do final do século XIX, especialmente relacionadas ao seu desnivelamento social. Já fazendo parte da prática musical popular, a modinha e o lundu chegaram ao século XX, reconhecidos como gêneros tipicamente brasileiros, apesar de sua origem européia e africana.

4. Considerações finais

Apesar de elementos de inegável origem africana, o lundu possui uma herança também ibérica, nitidamente reconhecida no uso das variações, procedimento associável às danças espanholas e portuguesas dos séculos XVII e XVIII, cuja estrutura era semelhante às diferencias vihuelísticas do século XVI. Com isso, o lundu pode ser considerado um gênero híbrido, em cuja provável origem brasileira mesclaram-se elementos africanos e ibéricos em um mesmo tipo de música.

As análises aqui realizadas indicam a possibilidade de que, na transição do século XVIII para o XIX, uma das principais diferenças funcionais entre os exemplos cantados de lundu e da modinha era a associação à dança do primeiro tipo, mas não do segundo. Além disso, o lundu parece ter sido dançado ao som de música ora instrumental, ora cantada: vários lundus-canção apresentam características semelhantes aos exemplos conhecidos de lundus instrumentais, concluindo-se que o canto poderia estar ou não presente nos lundus dessa época, desde que um determinado número de características fosse mantido, especialmente as variações, o caráter sincopado da melodia cantada (ou, possivelmente, também da percussão) e um esquema harmônico baseado na alternância de compassos na tônica e na dominante.

Embora seja o mais antigo tipo de dança praticada no Brasil do qual conhecemos exemplos musicais, esse tipo de música ainda não foi suficientemente estudado para que se possa compreender seu real significado na história musical brasileira. A partir de tais

conclusões, seria possível projetar um estudo de maior fôlego em relação à evolução do lundu no Brasil e em Portugal, inclusive relacionando-o aos gêneros aparentados e às suas reminiscências folclóricas e populares.

5. Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro: n.17-39, 1944.

__________. *Modinhas imperiaes*: ramilhete de 15 preciosas modinhas de salão brasileiras, do tempo do império, para canto e piano, seguidas por um delicado lundú para pianoforte, cuidadosamente escolhidas, prefaciadas, anotadas e dedicadas ao seu ilustre e genial amigo, o maestro Heitor Villa-Lobos. São Paulo: Casa Chiarato, 1930. 49p.

ARARIPE JUNIOR, T. A. de. *Gregório de Mattos*. 2 ed., Paris: Garnier, 1910. Apud: ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundú no século XVIII*: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi, 1963. p.43-54.

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundú no século XVIII*: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi, 1963. 159p.

__________. *Música escolhida da Viola de Lereno (1799)*; estudo introdutório e revisão de Manuel Morais. Lisboa: Estar, 2003. 196p.

BÉHAGUE, Gerard. Biblioteca da Ajuda (Lisboa) MSS 1595 / 1596; two eighteenth-century anonymous collections of modinhas. *Anuário / Yearbook / Anuário*, Inter-American Institute for Musical Research / Instituto Interamericano de Investigación Musical / Instituto Inter-Americano de Pesquisa Musical, New Orleans, v.4, p.44-81, 1968.

BISPO, Antônio Alexandre. Um manuscrito de modinhas da Biblioteca Estatal Bávara de Munique. *Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo: n.3, p.133-153, 1987.

JORNAL de modinhas: ano 1; introdução de Maria João Durães Albuquerque; edição facsimilada. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996. xx, [11], 59p. (Fundos da Biblioteca Nacional. Música, v.1)

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundú*; duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre, Movimento / UFRS, 1977. 49p.

LIMA, Edilson de. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 274p.

MENDES, Eunice Evarina Pereira. Contribuição para o estudo da modinha. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo: v.27, n.164, p.121-153, jul./set. 1959.

MENDES, Julia Brito. *Canções populares do Brazil*: collecção escolhida das mais conhecidas modinhas brazileiras, acompanhadas das respectivas musicas, a maior parte das quaes trasladada da tradição oral pela distincta pianista [...]. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1911. xx, 336p.

MODINHAS luso-brasileiras; transcrição e estudo de Gerhard Doderer. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1984. xxix, facs., 145 p.(Portugaliae Musicae, Série B, v.44)

MORAIS, Manuel. Domingos Caldas Barbosa (fl.1757-1800): compositor e tangedor de viola? COLÓQUIO INTERNACIONAL "A MÚSICA NO BRASIL COLONIAL", Lisboa, 9-11 out. 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.305-329.

__________. Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa (séculos XVIII-XIX); prefácio de Ruy Vieira Nery. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2000. 183p., ils.

QUERINO, Manuel Raimundo. A Bahia de outrora. [Salvador], s.ed., 1922. Apud: ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*; coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia; [Brasília], Ministério da Cultura; São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p.293 (Coleção Reconquista do Brasil, 2a. série, v.162)

ROMERO, Sílvio. A modinha. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v.2, n.8, p.519-521, abr./jun.1881.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989.

SANTOS, Antonio Vieira dos. *Cifras de música para saltério*. Estudo e transcrições musicais: Rogério Budasz. Curitiba: Ed. da UFPR, 2002. 70, 112p.

SIQUEIRA, João Baptista. *Modinhas do passado*: investigações folclóricas e artísticas. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1956. 185p.

SPIX, Johann Baptist von e MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981. 3v.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical*; contendo Todos os termos technicos, com a etymologia da maior parte d'elles, grande copia de vocabulos e locuções italianas, francezas, allemãs, latinas e gregas relativas à Arte Musical; noticias technicas e historicas sobre o cantochão e sobre a Arte antiga; nomenclatura de todos os instrumentos antigos e modernos, com a descripção desenvolvida dos mais notaveis e em especial d'aquelles que são actualmente empregados pela arte europea; referencias frequentes, criticas e historicas, ao emprego do vocabulo musical da lingua portugueza; ornado com gravuras e exemplos de musica por Ernesto Vieira. 2 ed, Lisboa: Typ. Lallemant, 1899. 11 p., 1 f. inum, 551 p., 1 p. inum.

LANDUM

(Dança brasileira)

Recolhido por: C.F.P. von Martius (1817-1820) | **ANÔNIMO (final do séc. XVIII)**

Edição: Paulo Castagna | **(*Reise in Brasilien*, 1823-1831)**

ANÔNIMO - Landum (Rec.: Martius, 1817-1820)
46
12
53
13
14
61
15
16
69
17
18
77
19
20
83
21
88
22
23
94
24
100
tr